



CARLO LEVI E LA LUCANIA

Diario pittorico del confino

Inizia nell'aprile 1998 una mostra itinerante in Sud America (Brasile, Uruguay e Cile), dal titolo Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936, organizzata dalla Regione Basilicata, dal Ministero degli Affari Esteri-Direzione Generale delle Relazioni Culturali e dalla Fondazione Carlo Levi, Roma.

L'esposizione, composta da 50 dipinti realizzati dall'artista nei due anni del suo confino a Grassano ed Aliano, seguirà le seguenti tappe: Buenos Aires, Museo Eduardo Sívori (aprile); Mar del Plata, Museo Municipale (maggio); Montevideo, Museo de Artes Visuales (giugno); Santiago, Museo la Matta (luglio-agosto).

In occasione di questo evento, si pubblica parte del testo introduttivo al catalogo della mostra.

di Pia Vivarelli

È difficile poter precisare con certezza la consistenza quantitativa della produzione pittorica di Carlo Levi risalente al periodo del suo confino lucano. Oggi, attraverso un confronto parallelo tra bibliografia relativa all'artista e materiale dell'archivio della Fondazione Levi, si è raccolta la documentazione fotografica di 64 dipinti sicuramente realizzati a Grassano e ad Aliano.

Realizzata senza altri interlocutori diretti che i personaggi stessi dei dipinti, la pittura lucana di Levi ha però immediatamente, sin dal 1936, una vasta eco pubblica. Della novità che viene man mano emergendo da questa sua fase è perfettamente consapevole lo stesso artista, la cui intensità di produzione nei mesi del confino non è certo solo spiegabile nei termini di necessità di procedere

comunque in un impegno di lavoro.

Levi parla dei suoi risultati pittorici nelle lettere inviate da Grassano e da Aliano, invia alla famiglia fotografie dei suoi lavori - piccole fotografie in formato cartolina, alcune rintracciate ancora presso la Fondazione Levi - e sollecita giudizi in chi ha potuto avere comunque testimonianza della sua attività, trovando talvolta nella madre e in Paola Olivetti dei commentatori sottili dei suoi dipinti lucani. Ma soprattutto progetta - pur nelle difficoltà oggettive della sua situazione di confinato - occasioni di presentazione del suo lavoro più recente.

Tre dipinti lucani sono esposti subito, nel maggio del 1936 - Levi è ancora ad Aliano - nella 8ª Esposizione del Sindacato Interprovinciale di Torino; una più ampia documentazio-

ne della pittura del confino è riproposta in novembre a Milano, nella personale alla Galleria del Milione - mostra trasferita a Genova, in dicembre, presso la Galleria "Genova" - e successivamente a Roma, nella personale presso la Galleria della Cometa, nel maggio del 1937, e a New York, tra dicembre 1937 e inizio dell'anno successivo, in una collettiva e in una personale nella succursale americana della Cometa.

Queste mostre hanno una forte incidenza sul dibattito artistico del tempo: sono presentate in catalogo da personalità emergenti di preciso impegno ideologico - come la Mazzucchelli, Giansiro Ferrata, Sergio Solmi - e sono recensite con larghezza dalla critica più attenta. Tutti i commentatori concordano nel considerare la produzione lucana come punto d'arrivo maturo dell'evol-

zione figurativa di Levi, distaccandola non solo dalla " lirica " fase torinese dei Sei, ma anche dalle istanze " espressioniste " della pittura del 1931-33.

Pur con varie inflessioni, i dipinti di Levi sono giudicati in sostanza come esempi del tutto inediti nel panorama contemporaneo e se, per la loro stessa novità, possono risultare " difficili da classificare " -come osserva Podestà¹- Raggiungenti ne coglie, già nel 1939, la funzione di stimolo " al chiarimento e al discernimento [...] del gusto di molti altri artisti " ².

Nel dopoguerra -dopo il lungo intervallo dell'esilio in Francia e degli anni della guerra trascorsi a Firenze- e fino a tutti gli anni Cinquanta, non c'è mostra personale di Levi in cui l'artista non riproponga, accanto alle tele più recenti, esempi della produzione del confino. Vari elementi concorrono a determinare questa centralità della fase pittorica lucana nel percorso complessivo dell'artista: il successo del *Cristo si è fermato a Eboli*, pubblicato nel 1945, collega in un nesso inevitabile produzione letteraria e produzione figurativa ispirata alla Lucania; nel clima della nascente poetica del "realismo", i quadri del confino sono interpretati come un fondamentale e precoce esempio di pittura socialmente impegnata e lo stesso artista, infine, sollecita sin dal 1947 una lettura della sua opera attraverso un nucleo di poetica maturatosi proprio durante il periodo del confino e caratterizzato dall'abbandono di qualunque atteggiamento "contemplativo"



Carlo Levi, *La Strega e il bambino*, 17 gennaio 1936

dell'arte.³

Questa dichiarata continuità dalla metà degli anni Trenta al Cinquanta suggerisce anche una interpretazione della pittura lucana come un ininterrotto racconto visivo, in cui le singole opere, quasi episodi che rimandano dall'uno all'altro, si collegano tra di loro secondo un nascosto ritmo narrativo, che si confermerebbe, rendendosi esplicito, nelle grandi tele di soggetto contadino del dopoguerra, fino al lungo pannello di *Lucania '61*. Nella sala che gli è dedicata dalla Biennale di Venezia del 1954, Levi ostinatamente ottiene di esporre 71 opere invece

delle 50 inizialmente previste -e, tra queste, 30 del confino, invece delle 16 elencate in catalogo- e volutamente, come documenti d'epoca registrano, le colloca sulle pareti secondo un criterio di allestimento "continuo", con un minimo intervallo tra quadro e quadro: la storia visiva del Sud contadino deve ricomporsi in un unico grande mosaico di personaggi e di luoghi.

Le strette corrispondenze "visive" tra dipinti e narrazione del *Cristo* sono certamente suggestive e l'esame di alcune costanti di poetica che attraversano tutta la produzione dell'artista è sicuramente problema cen-

trale per intenderne il percorso complessivo. Tuttavia non sarà inutile fermarsi ad un'analisi circostanziata della pittura anche di un periodo così definito temporalmente come quello del confino e svolgere tale analisi senza la lente interpretativa delle posizioni teoriche del dopoguerra, nel cui ambito la stessa posizione di Levi deve essere ulteriormente precisata.

La pittura di Levi è pervenuta essenzialmente, all'inizio del 1935, ad un corposo dinamismo delle pennellate, che frantumano la visione generale in pesanti solchi di colore, ondulati e di andamento avvolgente, o in zone cromatiche frastagliate, che ora si raggruppano in punti di materia densa ora si espandono in più direzioni con tracce larghe ma brevi. Una stessa eccitazione cromatica e lineare coinvolge personaggi o oggetti raffigurati e fondo, scena, ambiente esterno, a tal punto che i due termini dialettici dei pieni e dei vuoti possono distinguersi solo per una convenzionalità residua della visione, ma appaiono connaturati della stessa materia, fino ai limiti della indistinzione. Il colore si accende di forti e contrastanti tonalità nel *Nudo dormiente*, ma è talvolta tenuto tutto su accordi essenziali di soli grigi e rosa-violetti, come nella *Colomba*. Lo stesso ripetersi ricorrente, almeno dal 1933, del tema dei dormienti -di cui spesso il volto è solo intuibile- sottolinea la presenza di una carica di forte ma indistinta vitalità, che è anche quella nascosta del sonno o del sogno, ma che con

difficoltà si concretizza e si oggettiva in “forma”.

Alla definizione di questo momento di Levi concorrono varie sollecitazioni, che tra Roma, Milano e Parigi percorrono la cultura non solo figurativa italiana e internazionale e che Levi avverte o accoglie nei suoi soggiorni francesi e nei suoi contatti con l'area della pittura romana e milanese: dallo sviluppo della poesia ermetica all'iniziale critica all'idealismo condotta da filosofi come Banfi, alla riflessione sull'esperienza del surrealismo, sulle sue premesse psicanalitiche e sulle sue tangenze con intellettuali come Savinio. Una stessa tensione problematica lega con un filo sottile personalità pur diverse degli anni Trenta: di fronte alle proposte di certezza e stabilità della “forma” plastica degli orientamenti novecenteschi dell'arte italiana, l'idea di una natura o di una stirpe primigenia -e talvolta anche l'idea vichiana di una ciclicità della storia- circola nei dipinti di Savinio e di Scipione come nei *Ginecei* di Birolli o nei paralleli nudi di Levi.

Rispetto a queste esperienze, Levi appare caratterizzarsi, all'inizio del 1935, per una decisa compositività del colore e per una pennellata sempre larga, che non diventa mai segno, grafia, come in Birolli, ma che, se non definisce piani, allude in qualche modo alla concretezza tridimensionale e alla fisicità del reale. E nel generale ondeggiamento del colore o nel suo frantumarsi in macchie e rivoli, compaiono elementi a volte descrittivi (*Autoritratto con fornello*), a volte frutto di una



Carlo Levi, *Ragazzo lucano: Michelino*, 6 aprile 1936

deformazione espressionista della figura (le braccia del *Ritratto di Paola*), che assolvono al compito di strutturare l'immagine, di delimitare spazi e definire entità separate dell'“indistinto”.

Nelle prime tele dipinte al confino, Levi prosegue le ricerche linguistiche immediatamente precedenti: sottolinea il prevalente dinamismo della visione con inediti tagli compositivi -fino al ritmo decorativo delle onde ripetute dei capelli di Paola- e intensifica la sgradevolezza espressionista dell'immagine nella violenta icona della *Testa di vitello* e in ritratti disarticolati o grotteschi. Ma nel successivo sviluppo di temi propriamente lucani, la totale diversità dei luoghi -nella loro configurazione come nella loro cromia- dagli abituali paesaggi liguri dipinti da Levi ha un peso determinante nella scelta di gamme “inusitate” di colore e, più in generale, in un progressivo “contenimento” dei contrasti cromatici.

“... come il colore è più contenuto e modesto di

quello che mi era abituale! -scrive l'artista alla madre il 7 settembre 1935- umili sono i colori di questa terra [...] e proprio in questa umiltà è la sua bellezza: ho dipinto ieri il primo paesaggio grassanese [...] e mi sono servito di una gamma di colori per me inusitata e che vi stupirebbe, che va dal giallo al violetto, senza conoscere né l'azzurro né il rosa”.

Un riflesso immediato di questa dichiarazione è nella semplificazione cromatica di *Aliano sul burrone* e nell'uso di un colore meno materico e quasi liquido in un piccolo gruppo di paesaggi realizzati tra il settembre e l'inizio di ottobre del 1935. È inedito soprattutto, a questa data, un rallentamento dell'energia delle pennellate, cui si sostituisce ora un movimento più circoscritto, che individua nuclei definiti di immagini come nelle case di Aliano del *Paesaggio con la luna* del 10 ottobre. Questa tendenza non è certamente univoca e molti altri dipinti successivi saranno costruiti secondo l'abituale

dinamismo di stesura del colore; ma questo affiorare di una pacatezza gestuale insolita per l'artista si accompagna alla parallela ricerca di strutture compositive e di accordi cromatici semplificati fino alla essenzialità.

Il trattamento a macchie del fondo tende a scomparire, sostituito da più uniformi campiture di colore, in cui l'allargarsi consueto delle braccia rialzate dei personaggi assume più decise connotazioni spaziali: rimane un gesto in qualche modo violento verso l'esterno, tanto da non poter essere contenuto tutto entro i limiti fisici del quadro, ma proprio per questa inconsapevole imperiosità di atteggiamento, il Michelino del dipinto *Ragazzo lucano* del 1935 è entità fisica definita, oggettivamente collocata in uno spazio intuibile come tale.

Dalla natura magmatica della *Colomba* e della *Natura morta* con pannocchie -in cui un'unica carica emotiva coinvolge artista, oggetto rappresentato, realtà esterna- emergono ora forme che sono state percepite e che diventano riconoscibili per la loro separazione dal flusso indistinto del tutto. È quel processo di distanziamento del mondo esterno da un coinvolgimento troppo soggettivo in cui Levi stesso ha più tardi riconosciuto l'apporto essenziale al proprio metodo di conoscenza dato dalla complessiva vicenda umana e mentale del periodo del confino.

“Nei quadri di prima, il soggetto ero io, un io nel suo farsi e specchiarsi nelle cose [...] e nel suo concludersi di ogni cosa su se

stessa, rispecchiata in ogni altra [...] La Lucania è stata la rottura di questo cerchio magico -dichiara Levi nel 1954- Quelle terre, quelle persone [...] avevano una esistenza che rifiutava ogni specchio, ogni magica metamorfosi. Così cominciò il distacco, che è la libertà, la comprensione e l'amore"⁴.

Spezzato il circolo narcisistico del continuo riflettersi dell'io nell'altro, la pittura del confino non passa certo ad un realismo descrittivo e anzi, spesso, le figure lucane si atteggiavano secondo una iconicità atemporale, che carica le individualità specifiche di significati mitici più generali: la Strega sdraiata come immagine archeologica di universale fertilità della terra o, nelle versioni verticali, come cristiana madre con bambino. Ma nell'*Arciprete di Aliano* o nel *Ritratto del dottore* o in molti volti di bambini lucani c'è la sicura tensione ad afferrare un nocciolo di verità in sé dell'oggetto esterno e, per raggiungerlo, si portano a maggior chiarezza ed essenzialità tutti gli elementi del linguaggio pittorico, dal colore alla composizione.

Sono questi gli esiti più nuovi della pittura del confino e sono risultati oggettivamente inediti nel panorama artistico italiano del 1936, anche in quello il cui orientamento stilistico e ideologico -da Guttuso a Birolli- può considerarsi il più omogeneo rispetto a Levi.

Partendo dalle stesse premesse linguistiche espressioniste, Birolli intensifica viceversa, intorno al 1936-37, la sua ricerca sull'informe nella serie dei dipinti

del *Caos* e approda ad una riorganizzazione generale della visione solo dal 1938, nel momento coincidente con l'esperienza della rivista "Corrente". Anche Guttuso, a metà degli anni Trenta, si pone in pittura e negli scritti teorici il problema di un'arte come libera e "semplice" espressione dell'esperienza reale nel suo farsi. E alla Biennale di Venezia del 1936 espone un *Ritratto del chirurgo Guglielmo Pasqualino*, il cui camice si sviluppa secondo un moto ondoso tipico del Levi più torrenziale e convulso. Lo stesso Guttuso ha ricordato più tardi la forte suggestione esercitata su di lui dai dipinti di Levi esposti a Roma nel 1931⁵ e la critica ha parlato di esplicito richiamo di Guttuso al Levi della prima metà degli anni Trenta e di consonanza delle loro esperienze successive. Probabilmente, però, l'influenza di Levi ha giocato un ruolo fondamentale negli sviluppi di Guttuso anche in un momento successivo al 1931 e proprio i dipinti del confino precocemente visti da Guttuso a Torino già nell'estate del 1936, prima della loro esposizione a Milano in dicembre⁶ possono essere apparsi come la risposta più avanzata a quella data alla comune esigenza di un rapporto più oggettivamente distaccato, e insieme emotivamente partecipe, con il mondo. Dipinti di Guttuso -quali alcuni autoritratti generalmente datati 1936 o i ritratti di Franchina e dell'*Uomo che dorme* in cui emerge una nuova saldezza

della forma sono esposti o pubblicati solo a partire dal 1937 ed è assai significativo che un critico attento come Ragghianti nella recensione del 1939 di una mostra in cui compaiono insieme Guttuso e il Levi dei dipinti del confino, commenti proprio come "leviano" il *Ritratto dello scultore Franchina*, già sicura espressione di una poetica guttusiana definibile "realista".

Al di là di questa ipotesi di una diretta e specifica incidenza del Levi lucano su un delicato momento di sviluppo della produzione di Guttuso, molti dipinti del confino appaiono, comunque, come una precoce soluzione a problemi e a tematiche che andavano maturando a metà degli anni Trenta tra Milano e Roma, ma che troveranno specifico terreno di riflessione e di sperimentazione pittorica solo alla fine del decennio, attraverso le personalità raccolte attorno a riviste quali "Prospettive" e "Corrente". L'esilio di Levi a Parigi dal 1939 impedisce all'artista una partecipazione attiva a questo sviluppo di dibattito, ma l'assoluta attualità della poetica espressa dalla sua pittura lucana esposta a Milano nel '36 e l'originalità delle correlate proposte figurative erano già apparse in tutta la loro evidenza -e come tali sono commentate- dalla critica del tempo.

Note

¹ A. Podestà, *Carlo Levi alla Cometa*, in "Roma Fascista", 20 maggio 1937;

² C. L. Ragghianti, *Arte con-*

temporanea in Italia, in "La Critica d'Arte", agosto-dicembre 1938 [in realtà 10 giugno 1939], pp. XXXIII-XXXV.

³ Cfr. la dichiarazione di Levi nel catalogo della mostra personale di New York del maggio-giugno 1947, presso la Galleria Wildenstein;

⁴ Dichiarazione di Levi riportata da A. Garosci, nella presentazione alla sala personale dell'artista, pubblicata nel catalogo della XXVII Biennale di Venezia del 1954;

⁵ Cfr. R. Guttuso, *Carlo Levi*, in "La Biennale di Venezia", Venezia, n. 19-20, aprile-giugno 1954, p. 82; le opere di Levi viste da Guttuso a Roma nel 1931 erano quelle esposte nella collettiva dei Sei di Torino presso la Galleria di Roma e nella I^a Quadriennale romana;

⁶ Nell'articolo già citato alla nota precedente, Guttuso afferma: "Lo incontrai per la prima volta nel 1936 a Venezia di ritorno dal confino. C'era la Biennale. [...] Poi vidi i suoi quadri a Torino in una gita che vi facemmo con Anna Maria Mazzucchelli (oggi signora Argan) con Giulia Veronesi e l'architetto Palanti [la Mazzucchelli scriverà l'introduzione alla mostra di Levi alla Galleria del Milione nel novembre 1936]. La sua pittura era come un fiume. Quadri e quadri e quadri; ritratti e nudi e nature morte dell'epoca precedente il confino e la copiosa produzione della Lucania che doveva dare all'arte di Carlo Levi un nuovo corso. I bimbi, le donne, i contadini, i malarici, le streghe, gli agnelli sgozzati, i paesaggi alluvionali, le crete, i sassi di un mezzogiorno flagellato" (pp. 82-83).

